ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

33

Ντύρερ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

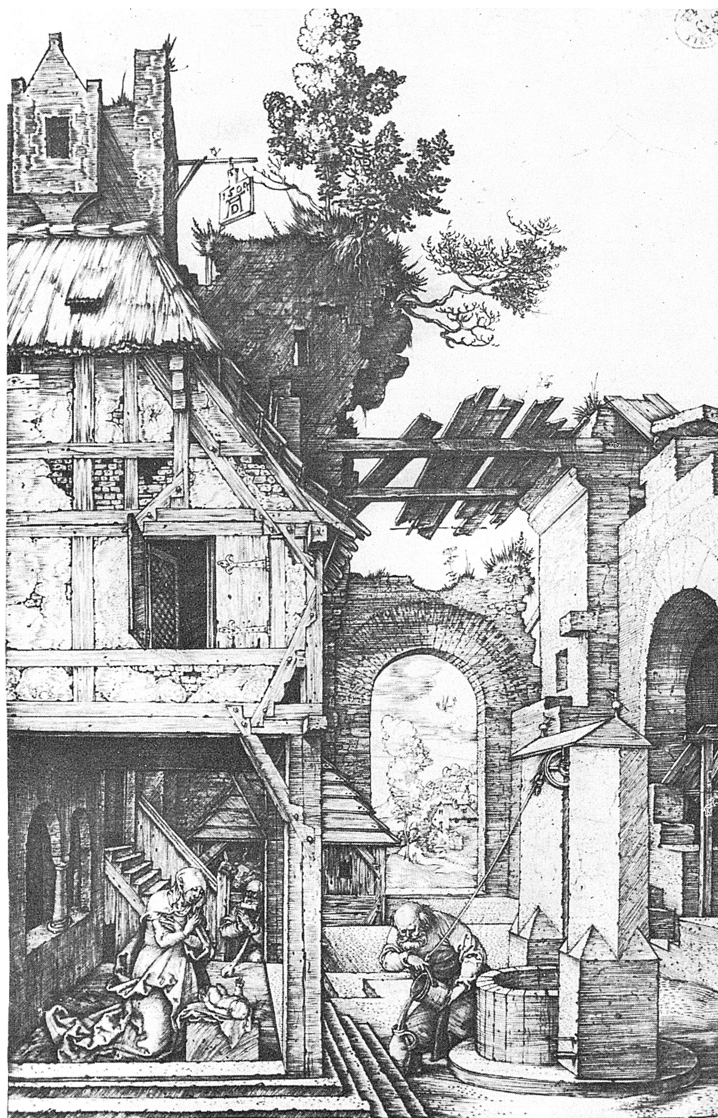
AD

Albrecht Dürer

Η ΖΩΗ τοῦ Ἄλμπρεχτ Ντύρερ, τοῦ μεγαλύτερου Γερμανοῦ ζωγράφου καὶ χαράκτη τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, μᾶς εἶναι γνωστὴ καὶ στὶς λεπτομέρειές της, ὄχι μόνο ἀπὸ τὶς πολυάριθμες βιογραφικὲς πληροφορίες ποὺ ἔχουμε γι' αὐτὸν ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία του καὶ τὸ ἡμερολόγιό του. Γεννήθηκε στὶς 24 Μαΐου 1471 στὴ Νυρεμβέργη, ὅπου εἶχε ἐγκατασταθῆ τὸ 1455 ὁ πατέρας του, ποὺ ἦταν χρυσοχόος οὐγγρικῆς καταγωγῆς. Στὸ πατρικὸ ἐργαστήρι ὁ νεαρὸς Ντύρερ μυεῖται στὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ σχεδίου καὶ τῆς χαρακτικῆς. Τὸ 1486 μπαίνει στὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Βόλγκεμουτ, ὅπου φοιτᾶ τρία χρόνια. Σ' αὐτὸ τὸ καινούριο περιβάλλον καὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Φλαμανδοῦ ζωγράφου Χὰνς Πλάυντενβουρφ ὁ Ντύρερ ἀνακαλύπτει τὴν τοπικὴ παράδοση ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τοὺς μεγάλους Φλαμανδοὺς καλλιτέχνες (Βὰν ντὲρ Βάυντεν, Ντίριк Μπόουτς κλπ.), ποὺ ἡ ἐπιρροή τους δέσποζε τότε στὴ γερμανικὴ ζωγραφική. Ἀνάμεσα στὸ 1490 καὶ στὸ 1494 ὁ Ντύρερ ἔκανε πολλὰ μορφωτικὰ ταξίδια. Ἴσως τότε νὰ ἐπισκέφτηκε τὶς Κάτω Χῶρες. Βέβαιο εἶναι ὅτι περνᾶ ἀπὸ διάφορες γερμανικὲς πόλεις πρὶν νὰ φτάση στὸ Κολμὰρ τὸ 1492. Ἐκεῖ ἐλπίζει νὰ συναντήση τὸν Μάρτιν Σόνγκαουερ, τὸ μεγαλύτερο Γερμανὸ μαθητὴ τοῦ Ρογήρου βὰν ντὲρ Βάυντεν καὶ διασημότερο χαράκτη τῆς ἐποχῆς

MARIA FOSSI TODOROW

Ἄλμπρεχτ Ντύρερ



1

ἐκείνης. Δὲν προλαβαίνει ὅμως νὰ τὸν δῆ γιατὶ ὁ Σόνγκαουερ πεθαίνει ξαφνικά. Ἀλλὰ οἱ ἀδελφοὶ τοῦ καλλιτέχνη δέχονται μὲ συμπάθεια τὸν Ντύρερ· μάλιστα ὁ ἕνας ἀπ' αὐτούς, ὁ χρυσοχόος Γεώργιος, τὸν συνιστᾶ σὲ φίλους του στὴ Βασιλεία, ὅπου ὁ Ντύρερ συνεργάζεται στὴν εἰκονογράφηση βιβλίων μὲ ξυλογραφίες. Τὸ 1494 ὁ Ντύρερ ἐπιστρέφει στὴ Νυρεμβέργη γιὰ νὰ παντρευτῆ τὴν Ἁγνὴ Φρέυ, κόρη ἑνὸς πλούσιου ἐμπόρου. Τὸν ἴδιο χρόνο πηγαίνει στὴν Ἰταλία, ἴσως γιὰ νὰ γλιτώση ἀπὸ μιὰ ἐπιδημία πανούκλας ἤ, τὸ πιθανότερο, γιατὶ τὸν προσκάλεσαν στὴ Βενετία, μαζὶ μὲ ἄλλους καλλιτέχνες, γιὰ νὰ χαράξη σὲ ξύλο τὴ μεγάλη ἄποψη τῆς πόλης ποὺ εἶχε σχεδιάσει ὁ Γιάκοπο ντὲ Μπάρμπαρι. Στὴν Ἰταλία ὁ Ντύρερ μένει κυρίως στὴ Βενετία: συχνάζει στὰ ἐργαστήρια τοῦ Μπελλίνι, τοῦ Καρπάτσιο καὶ τοῦ Βιβαρίνι. Πηγαίνει καὶ στὴν Πάδουα, ὅπου κάνει τὴ γνωριμία τοῦ Μαντένια. Τὸ 1496 ξαναβρίσκουμε τὸν Ντύρερ στὴ Νυρεμβέργη, ὅπου ἀνοίγει τὸ ἐργαστήρι του. Τὰ ἑπόμενα χρόνια ὁ καλλιτέχνης ἀσχολεῖται ἀδιάκοπα τόσο μὲ τὴ ζωγραφικὴ (πορτραῖτα ἢ εἰκόνες γιὰ Ἅγιες Τράπεζες), ὅσο καὶ μὲ τὴ χαρακτική. Ἀργότερα, τὸ 1505, ξαναγυρίζει στὴν Ἰταλία. Ἐργάζεται πολὺ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς δεύτερης παραμονῆς του ἐκεῖ: τὴν ἐποχὴ αὐτὴ οἱ Γερμανοὶ ἔμποροι τῆς Βενετίας τοῦ παραγγέλνουν μιὰ εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐνοριακῆς τους ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου, τὴν Ἑορτὴ τῶν Ρόδινων Στεφάνων, ἢ Ἑορτὴ τοῦ Ροζαρίου, *ἔργο ποὺ βρίσκεται σήμερα στὴν Πράγα. Ἀπὸ τὴ Βενετία ὁ Ντύρερ πηγαίνει στὴ Βολωνία γιὰ νὰ συναντήση τὸν Λούκα Πατσιόλι καὶ νὰ πλουτίση κοντά του τὶς θεωρητικές του γνώσεις γιὰ τὶς ἀναλογίες τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Ἐπισκέπτεται μάλλον καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Ἰταλίας προτοῦ ἐπιστρέψη στὴ Νυρεμβέργη, τὸ 1507.*

Ἡ ἐπιστροφὴ στὴν πατρίδα του ἐγκαινιάζει γιὰ τὸν καλλιτέχνη μιὰ περίοδο πολὺ γόνιμη. Ἀνάμεσα στοὺς σημαντικότερους πίνακες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς θὰ πρέπη νὰ ἀναφέρουμε τὴν εἰκόνα βωμοῦ μὲ τὴ Στέψη τῆς Παρθένου, *παραγγελία ἑνὸς ἐμπόρου τῆς Φραγκφούρτης, τοῦ Γιάκομπ Χέλλερ, ποὺ δὲ σώζεται πιά. Ἀπὸ τὸ 1512 - 1513 ὁ Ντύρερ ἀφιερώνεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὴ χαρακτική.*

Λίγο ἀργότερα τὸν προσκαλεῖ ὁ αὐτοκράτορας Μαξιμιλιανὸς νὰ συνεργαστῆ σὲ μιὰ σειρὰ χαρακτικῶν ποὺ θὰ ἐξυμνοῦσαν τοὺς Ἁψβούργους. Ὁ αὐτοκράτορας πεθαίνει τὸ 1519 καὶ τὸν ἑπόμενο χρόνο ὁ Ντύρερ πηγαίνει στὴν Ὁλλανδία γιὰ νὰ συναντήση ἐκεῖ τὸν καινούριο του ἡγεμόνα Κάρολο Ε' (Κουΐντο) καὶ νὰ ἐπιτύχη τὴν ἀνανέωση τῆς ἐπιχορήγησής του. Τὸ λεπτομερειακὸ ἡμερολόγιο τοῦ ταξιδιοῦ αὐτοῦ, διανθισμένο μὲ πολυάριθμα σκίτσα, τοπία καὶ πορτραῖτα, εἶναι γεμάτο πληροφορίες γιὰ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ φάση τῆς ζωῆς τοῦ Ντύρερ. Στὴν Ἀμβέρσα, στὴ Βρύγη, στὴ Γάνδη, παντοῦ οἱ γνωστότεροι καλλιτέχνες καὶ τὰ ὑψηλότερα πρόσωπα τὸν ὑποδέχονται θριαμβευτικὰ καὶ τὸν ἀναγνωρίζουν σὰν τὸ μεγαλύτερο Γερμανὸ καλλιτέχνη. Ἔτσι γνωρίζεται μὲ τὸν Κουέντιν Μέτσυς, τὸν Βερνάρδο βὰν Ὄρλεϋ, τὸν Ἰωακεὶμ Πατινίρ, τὸν Λουκὰ ντὲ Λέυντε· μπορεῖ ἀκόμα νὰ θαυμάση μὲ τὴν ἄνεσή του τὰ ἀριστουργήματα τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, τῶν ἀδελφῶν Βὰν Ἄυκ, τοῦ Ρογήρου βὰν ντὲρ Βάυντεν, τοῦ Οὖγκο βὰν ντὲρ Γκόες, τοῦ Χὰνς Μέμλινγκ. Ἐπιστρέφοντας στὴ Νυρεμβέργη ὁ Ντύρερ συνεχίζει νὰ ἐργάζεται μὲ φλογερὸ πάθος. Μοιράζει τὸ χρόνο του ἀνάμεσα στὸ γράψιμο, τὴ χαρακτικὴ καὶ τὴ ζωγραφική. Ἐπεξεργάζεται τὶς πραγματεῖες του, ποὺ τὶς ἑτοιμάζει ἀπὸ χρόνια, γιὰ νὰ πλουτίση τὴν ἱστορία τῆς τέχνης· ἔχει συγκεντρώσει γι' αὐτὲς πολυάριθμα σκίτσα καὶ σχέδια. Ἀπὸ τὰ διάφορα χαρακτικὰ καὶ ζωγραφικά του ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς τὰ πιὸ ἀξιοσημείωτα εἶναι μιὰ σειρὰ θαυμάσια πορτραῖτα, καθὼς καὶ οἱ Τέσσερεις Ἀπόστολοι *ποὺ βρίσκονται σήμερα στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου. Ἐξασθενημένος ἀπὸ τὴν ἑλονοσία ποὺ ἔπαθε, ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, στὴν Ὁλλανδία, ὅταν μιὰ φορὰ τριγυρνοῦσε ὧρες ὁλόκληρες μέσα στὰ νερὰ γιὰ νὰ μελετήση ἐπὶ τόπου ἕναν καρχαρία ποὺ μόλις εἶχε πιαστῆ, ὁ Ντύρερ πεθαίνει στὶς 6 Ἀπριλίου τοῦ 1528.*

«Πνεῦμα βασανισμένο καὶ ἀνήσυχο, ὁ Ντύρερ μᾶς ἀναστατώνει πάντα μὲ τὴν αἰώνια ἀναζήτησή του: τί εἶναι ἡ φόρμα; Ἢ μᾶλλον: τί εἶναι ἡ τέχνη;»

(Ρομπέρτο Λόνγκι)

Η ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ τοῦ Ντύρερ - ζωγράφου εἶναι τουλάχιστον ἴση μ' ἐκείνη τοῦ Ντύρερ-χαράκτη, τοῦ Ντύρερ-σχεδιαστῆ καὶ τοῦ Ντύρερ - δοκιμιογράφου. Οἱ ἔρευνές του σ' ὅλα αὐτὰ τὰ πεδία εἶναι ἀδιάκοπες. Ἡ τέχνη του ἐκφράζει τὶς διαφορετικὲς ὄψεις μιᾶς καινούριας μορφοπλαστικῆς ἀντίληψης, ποὺ τὴν ἐπεξεργάστηκε βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κλασικοῦ κόσμου καὶ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ μὲ βάση τὴ στέρεη γερμανική του παιδεία. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἕνα ὅραμα ποὺ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ γοτθικὴ παραστατικὴ παράδοση καὶ κάνει τὸν Ντύρερ πρωτεργάτη τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης. Ὁ πρῶτος ζωγραφικὸς πίνακας τοῦ Ντύρερ, ἀπὸ τὸ 1490, εἶναι ἡ *Προσωπογραφία τοῦ πατέρα* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι). Ὁ λεπτολόγος ρεαλισμός του προδίδει τὶς φλαμανδικὲς ἐπιδράσεις ποὺ δέχτηκε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Βόλγκεμουτ, ἐνῶ τὰ οἰκόσημα τῶν γονέων του, ζωγραφισμένα στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα, φανερώνουν μιὰ διακοσμητικὴ φαντασία πολὺ τολμηρή, ποὺ θὰ βρῆ ἀργότερα ἔκφραση στὰ χαρακτικά του ἔργα.

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ποὺ ἀκολουθοῦν, στὴ διάρκεια τοῦ μεγάλου του ταξιδιοῦ, ὁ Ντύρερ ζωγραφίζει, τὸ 1493, τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς *Αὐτοπροσωπογραφίες* του, ποὺ σήμερα βρίσκεται στὸ Λοῦβρο. Ὡς αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὁ καλλιτέχνης ἔχει παραστήσει τὸν ἑαυτό του μόνο σ' ἕνα σχέδιο τοῦ 1484 μὲ ἀσημένιο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί, ποὺ βρίσκεται στὴ Βιέννη. Τὸ ζωγραφικὸ πορτραῖτο προοριζόταν δίχως ἄλλο γιὰ τὴ μνηστή του, γιατὶ τὸ μοσχάγκαθο (ἠρύγγιον) ποὺ κρατᾶ στὸ χέρι του εἶναι τὸ σύμβολο τῆς συζυγικῆς πίστης. Ἡ σίγουρη ἐκτέλεση, ἡ καλὰ ἰσορροπημένη σύνθεση, ἡ ἀποκάλυψη τῆς γραμμικῆς εὐαισθησίας ποὺ διακρίνεται στὶς λεπτομέρειες τῶν χεριῶν, τοῦ λουλουδιοῦ, τοῦ πλούσιου χιτώνα, φανερώνουν τὴν πρόσφατη ἐπιρροὴ τοῦ Σόνγκαουερ στὸ ἔργο τοῦ Ντύρερ. Ἀπὸ τὸ 1494 χρονολογοῦνται τρία ἀπὸ τὰ πρῶτα του χαρακτικά: ἡ *Βακχικὴ Γιορτή*, ἡ *Μάχη τῶν Θαλασσινῶν Κενταύρων* καὶ ὁ *Θάνατος τοῦ Ὀρφέα*. Καὶ τὰ τρία εἶναι παρμένα ἀπὸ ἔργα τοῦ Μαντένια καὶ δείχνουν τὸ μεγάλο ἐνδιαφέρον τοῦ Ντύρερ, ποὺ βρίσκεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Βενετία, γιὰ τὸν καλλιτέχνη ποὺ θὰ τὸν βοηθήση περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον ν' ἀνακαλύψη τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση. Ὁ σκοπὸς τοῦ πρώτου αὐτοῦ ταξιδιοῦ στὴν Ἰταλία ἦταν ἡ γνωριμία μὲ τὰ μυστικὰ τοῦ κλασικοῦ κόσμου, ποὺ ὁ ἀπόηχός τους εἶχε περάσει τὶς Ἄλπεις χάρη σὲ μερικοὺς οὐμανιστές. Θέλοντας νὰ κατακτήση τὴν κλασικὴ ἀντίληψη τῆς φόρμας μὲ τὴν ἰσορροπία τοῦ χώρου στὴ σύνθεση καὶ τὶς ἁρμονικὲς ἀνατομικὲς κατασκευές, ὁ Ντύρερ ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὴν παιδεία ποὺ τὸν ἔχει διαπλάσει καὶ ἀνοίγει πρῶτος τὶς πύλες τῆς Γερμανίας στὴν Ἀναγέννηση. Οἱ ὅλο ἀγωνία ἀναζητήσεις του φαίνονται κυρίως στὰ σχέδιά του, ποὺ ἀνάμεσά τους βρίσκουμε ἀντίγραφα ἀπὸ ἔργα τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι, τοῦ Λορέντσο ντὶ Κρέντι καὶ τοῦ Πολλαγιουόλο (ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ ἀκρίβεια μὲ τὴν ὁποία ὁ Ντύρερ ἀντέγραψε τὸ ἔργο τοῦ τελευταίου, τὰ *Ἀποτελέσματα τῆς Ζήλειας*). Τὰ γυμνὰ ποὺ σχεδιάζει, σύμφωνα μὲ ἀναλογίες καθορισμένες μὲ αὐστηροὺς κανόνες, μαρτυροῦν ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὸ μεγάλο ἐνδιαφέρον τοῦ Ντύρερ γιὰ τὴν καινούρια καλλιτεχνικὴ θεωρία ποὺ θὰ τοῦ ἐμπνεύση ἀργότερα ποικίλα θεωρητικὰ κείμενα. Τὰ γυμνά του ἐπηρεάζουν ἐπίσης καὶ μερικὰ χαρακτικὰ ποὺ φιλοτεχνεῖ ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Γερμανία· ἀνάμεσα σ' αὐτὰ ἀναφέρουμε τὶς *Τέσσερεις γυμνὲς Γυναῖκες* καὶ τὸ *Ὄνειρο τοῦ Διδασκάλου*. Στὴ Βενετία ὁ Ντύρερ ἀναπτύσσει μιὰ πλατιὰ αἴσθηση τοῦ χώρου καὶ μιὰ φωτεινὴ ἀντίληψη τῆς ἀτμόσφαιρας, ὅπου ἀναγνωρίζουμε τὴ σφραγίδα τοῦ Μπελλίνι. Σὰν παράδειγμα ἀναφέρουμε χαρακτηριστικὰ τὴ σειρὰ ἀπὸ ἀκουαρέλες μὲ τοπία ποὺ φιλοτέχνησε κατὰ τὸ ταξίδι τῆς ἐπιστροφῆς του μέσα ἀπὸ τὶς Ἄλπεις: τὴν *Ἄποψη τοῦ Τρέντο* (σήμερα στὴ Βρέμη), τὴν *Ἄποψη τοῦ Ἄρκο* (σήμερα στὸ Λοῦβρο) καὶ τὸ *Μονγκουέλφο* (σήμερα στὴν Ὀξφόρδη). Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τοῦ ἀντικειμένου ὑποχωρεῖ σὲ μιὰ λυρικὴ διάθε-



2

1 - *Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ,* χαρακτικό, Φλωρεντία, Τμῆμα σχεδίων καὶ χαρακτικῶν τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι.

2 - *Σελίδα ἀπὸ τὴν Ἀποκάλυψη,* ξυλογραφία, Φλωρεντία, Τμῆμα σχεδίων καὶ χαρακτικῶν τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι.

3 - *Ἡ Μελαγχολία,* χαλκογραφία. (Φωτογραφία Bulloz).

4 - *Χόρτα,* ἀκουαρέλα, Βιέννη, Συλλογὴ Ἀλμπερτίνα.

5 - *Ὁ Ἱππότης, ὁ Θάνατος καὶ ὁ Διάβολος,* χαλκογραφία, Φλωρεντία, Τμῆμα σχεδίων καὶ χαρακτικῶν τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι.

6 - *Ἄποψη τοῦ Τρέντο,* ἀκουαρέλα, Βρέμη, Αἴθουσα Τέχνης.

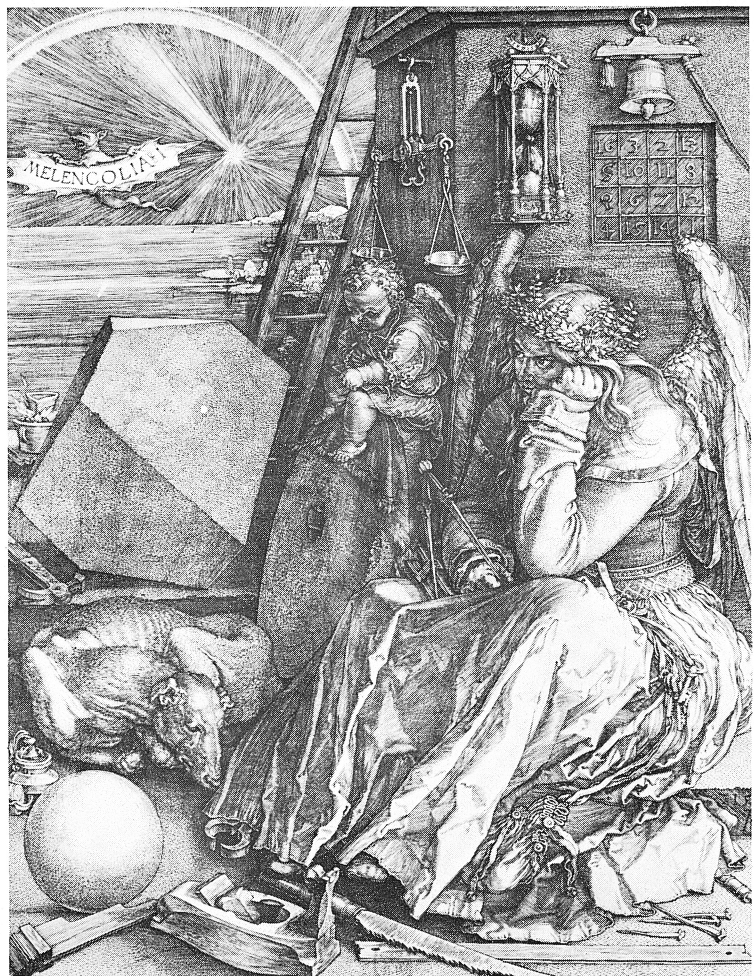
ση ποὺ ἐκφράζεται ἐλεύθερα καὶ ἄμεσα. Ἡ ἐκπληκτικὴ αὐτὴ ἰδιότητα χαρακτηρίζει καὶ τὶς ἀκουαρέλες μὲ τοπία ποὺ θὰ κάνη ἀργότερα στὴ Νυρεμβέργη, ὅπου ἐπιστρέφει τὸ 1495 (π.χ. τὸ *Σπίτι στὴν ὄχθη τῆς λίμνης,* τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου).

ΤΟΝ ΕΠΟΜΕΝΟ χρόνο, ὅταν ὁ καλλιτέχνης ἀνοίγη τὸ ἐργαστήρι του στὴ Νυρεμβέργη, γίνεται ἀμέσως σημαντικὴ προσωπικότητα, σὲ τέτοιο σημεῖο ποὺ ὁ ἐκλέκτορας τῆς Σαξονίας Φρειδερίκος ὁ Σοφὸς (ποὺ τὸ πορτραῖτο του, φιλοτεχνημένο ἀπὸ τὸν Ντύρερ αὐτὴ τὴν ἐποχή, βρίσκεται σήμερα στὸ Βερολίνο) τοῦ παραγγέλνει δυὸ εἰκόνες βωμοῦ γιὰ τὴν Ἐκκλησία τῶν Ἀνακτόρων τῆς Βίττενμπεργκ, τὴν *Mater Dolorosa* (Μόναχο), ποὺ τὴ ζωγράφισαν κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος οἱ βοηθοὶ τοῦ ζωγράφου, καὶ τὸ τρίπτυχο τῆς *Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος καὶ τοὺς Ἁγίους Ἀντώνιο καὶ Σεβαστιανὸ* (Δρέσδη). Στὸ τελευταῖο ἔργο οἱ δοκιμὲς τῆς προοπτικῆς στὰ φύλλα τοῦ τρίπτυχου καὶ τὸ παλαιικὸ μοτίβο τοῦ μικροῦ ἀγγέλου, ἀριστερά, θυμίζουν κάπως Μαντένια, παρ' ὅλο ποὺ ἡ δομὴ εἶναι πιστὴ στὴ γερμανοφλαμανδικὴ παράδοση, ἐνῶ στὴν ἀκριβῶς σύγχρονη *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος,* ποὺ ἐκτίθεται σήμερα στὴν Οὐάσιγκτον, φαίνεται πολὺ καθαρὰ ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπελλίνι. Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν ὁ Ντύρερ ζωγραφίζει μερικὰ ἀπὸ τὰ ὡραιότερα πορτραῖτα του, κι ἀνάμεσά τους τὴν *Αὐτοπροσωπογραφία,* σήμερα στὸ Πράντο, τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Ὄσβολτ Κρέλ,* τὶς τρεῖς *Προσωπογραφίες τοῦ Χάνς, τῆς Εὐτυχίας (Felicitas)* καὶ *τῆς Ἐλισάβετ Τοῦχερ* (οἱ δυὸ πρῶτες βρίσκονται στὴ Βαϊμάρη καὶ ἡ τρίτη στὸ Κάσσελ).

Ἡ ἀξιοσημείωτη ποιότητα τῶν πινάκων αὐτῶν δὲν ὀφείλεται μόνο στὸ ὅτι ὁ Ντύρερ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ γίνεται ἀπόλυτα κύριος τῆς τεχνοτροπίας του, ἀλλὰ κυρίως στὸ ὅτι βρίσκει στὴν τέχνη τοῦ πορτραίτου ἕνα ἀπὸ τὰ καταλληλότερα πεδία γιὰ νὰ ἀναπτύξη τὴν ἀκούραστη περιέργειά του γιὰ τὰ ὄντα καὶ τὰ πράγματα. Παρατηρεῖ τὸν κόσμο ποὺ τὸν περιβάλλει μὲ τέτοια προσοχὴ καὶ ἐγρήγορση, ὥστε ἡ μελέτη του αὐτὴ δένει σὲ μιὰ τέλεια ποιητικὴ ἑνότητα τὶς πολυάριθμες λεπτομέρειες, ποὺ τὶς ἀναλύει ὅλες μὲ λεπτολογία σχεδὸν ἔμμονη καὶ χαρακτηριστικὴ τῆς βορινῆς του ἰδιοσυγκρασίας. Αὐτὴ ἡ δύναμη τῆς ἀνάλυσης, ποὺ εἶναι τὸ βαθύτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ Ντύρερ καὶ τὸ ἴδιο τὸ κίνητρο τῆς τέχνης του, βρίσκει στὴν προσωπογραφία ἕνα μέτρο καὶ μιὰ τροχοπέδη, ἐξαιτίας ἀκριβῶς τῶν περιορισμῶν τοῦ θέματος. Ζωγραφισμένη σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ἡ μορφὴ εἰκονίζεται μέχρι τὴ μέση τοῦ κορμοῦ, πλαισιωμένη μὲ παράθυρα καὶ τοπία· τὸ πλαίσιο εἶναι λεπτομερειακὸ καὶ τέλειο, ἀλλὰ τὸ βάρος δίνεται ὁλόκληρο στὴν ψυχολογικὴ διείσδυση τοῦ προσώπου. Ὅταν, ἀντίθετα, ἡ ανησυχία τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴν ἀνάλυση δὲ συγκρατῆται καὶ δὲ χαλιναγωγῆται ἀπὸ τὸ θέμα, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ἐπεκτείνεται χωρὶς ὅρια, ὅπως στὴν περίπτωση ὁρισμένων ἐκκλησιαστικῶν πινάκων (κυρίως μετὰ τὴ δεύτερη παραμονή του στὴ Βενετία) καὶ ξυλογραφιῶν, ὁ ἴδιος ὁ πλοῦτος τῶν θεμάτων ἀναπτύσσεται σὲ βάρος τῆς πνευματικῆς ἔντασης τοῦ ἔργου καὶ τῆς ποιητικῆς του ἑνότητας.

Τὸ 1498 ὁ Ντύρερ δημοσιεύει τὴν πρώτη σημαντικὴ σειρὰ χαρακτικῶν του, δεκαπέντε ξυλογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦν τὴν *Ἀποκάλυψη* καὶ συνθέτουν «ἕνα κήρυγμα τόσο βαθὺ καὶ εὔγλωττο, ὅσο καὶ τὰ κηρύγματα τοῦ Λούθηρου» (Μπιονταλόσκυ). Αὐτὰ τὰ χαρακτικά, χαρακτηριστικὰ δείγματα γερμανικῆς εἰκονογραφίας, ἔχουν ἐκτελεστῆ μὲ μιὰ γραμμικὴ τεχνοτροπία ποὺ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴ γερμανικὴ ξυλογραφικὴ παράδοση· ὁ φοβερὸς χαρακτήρας τοῦ ὁράματος ξεπηδᾶ ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὸ φανταστικό· σ' αὐτὰ γίνεται φανερὸ τὸ δράμα τοῦ θρησκευτικοῦ προβληματισμοῦ ποὺ διχάζει τὸ νεαρὸ καλλιτέχνη στὶς παραμονὲς τῆς Μεταρρύθμισης.

ΠΡΟΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ τοῦ αἰώνα, οἱ χαλκογραφίες τοῦ Ντύρερ εἶναι κιόλας πολυάριθμες καὶ ὅλες θαυμάσιες, ὅπως ὁ *Ἅγιος Ἱερώνυμος προσεύχεται,* ὁ *Ἄσωτος Υἱός,* ἡ *Παναγία μὲ τὸν πίθηκο* καὶ ὁ *Ἅγιος Εὐστάθιος.* Ὁ Ντύρερ μεταμορφώνει ὁλοκληρωτικὰ τὴ γερμανικὴ παράδοση τῆς γραμμικῆς χαρακτικῆς· κατορθώνει νὰ δημιουργήση καινούρια ἐφφὲ μὲ τὶς πολὺ λεπτὲς καὶ πυκνὲς γραμμὲς ποὺ ἀνανεώνουν τὶς δυνατότητες τῶν ἀποχρώσεων, τῶν διαβαθμίσεων τοῦ φωτὸς ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια ποὺ δουλεύει. Ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα αὐτῶν τῶν χαρακτικῶν βρίσκεται πρῶτα ἀπ' ὅλα «στὴ δύναμη τῆς μικροσκοπικῆς ὁρατότητας» τοῦ Ντύρερ, στὴν ἱκανότητά του δηλαδὴ νὰ βλέπη καὶ



3

τὶς πιὸ μικρὲς λεπτομέρειες. Ὁ καλλιτέχνης ἀνακαλύπτει στὴ φύση ὄχι μόνο τὴν πολύπλοκη δομὴ τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ καὶ τὴ ζωή τους σὲ σχέση μὲ τὸν κόσμο. Ὅλα αὐτὰ τὰ μελετᾶ σὲ ἀναρίθμητα σχέδια καὶ ἀκουαρέλες ἐκ τοῦ φυσικοῦ, σπουδὲς ζώων, φυτῶν, λουλουδιῶν, θάλασσας, τοπίων κτλ. (ὅπως *τὰ Χόρτα, ὁ Λαγός, τὰ Χέρια*, τῆς Συλλογῆς Ἀλμπερτίνα στὴ Βιέννη). Καθὼς ἀρχίζει ὁ δέκατος ἕκτος αἰώνας, ὁ Ντύρερ ζωγραφίζει μιὰ καινούρια *Αὐτοπροσωπογραφία* του μὲ χρονολογία 1500 (Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη). Ὁ ζωγράφος παριστάνει τὸν ἑαυτό του στὴν παραδοσιακὴ στάση τοῦ «Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος»· ὑπαινίσσεται ἔτσι συμβολικὰ τὴν ἰδέα ποὺ ἀρχίζει νὰ ὡριμάζη μέσα του, ὅτι δηλαδὴ «τὸ πνεῦμα τοῦ καλλιτέχνη ἔρχεται ἀπὸ τὸ Θεό». Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀκραῖο καὶ σχεδὸν μυστικιστικὸ ὅριο τῆς ἀντίληψης ποὺ ἔτειναν νὰ σχηματίσουν ὁ Ντύρερ καὶ οἱ σύγχρονοί του γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Τὴν ἀντίληψη αὐτὴ τὴν εἶχε ἐκφράσει ὡς ἕνα βαθμὸ καὶ στὴν προηγούμενη *Αὐτοπροσωπογραφία* του (1498), ὅπου εἰκονίζεται σὰν κομψὸς καὶ ἐκλεπτυσμένος εὐπατρίδης, μὲ τὴ συγκεκριμένη πρόθεση νὰ δώση γόητρο στὸν καλλιτέχνη, τοποθετώντας τον σὲ ὑψηλὴ κοινωνικὴ θέση, καὶ νὰ τὸν ξεχωρίση ἀπὸ τὸν ἁπλὸ τεχνίτη. Ἀνάμεσα στοὺς σημαντικότερους πίνακες τῶν ἀρχῶν τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα συγκαταλέγεται ἡ εἰκόνα βωμοῦ ποὺ τοῦ παράγγειλε ἡ οἰκογένεια Πάουμγκαιρτνερ τὸ 1503 (ἄλλοτε στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη τῆς Νυρεμβέργης, βρίσκεται σήμερα στὸ Μόναχο). Ἡ εἰκόνα ἔχει στὸ μεσαῖο τμῆμα τὴ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* καὶ στὰ φύλλα τὸν *Ἅγιο Γεώργιο* καὶ τὸν *Ἅγιο Εὐστάθιο*. Σ' αὐτὴ τὴν πολὺ ὄμορφη *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* οἱ μικροσκοπικὲς μορφὲς ποὺ προσκυνοῦν τὸ Βρέφος εἶναι κληρονομιὰ τῆς παράδοσης τῆς ὀλλανδικῆς καὶ γερμανικῆς ὑστερογοτθικῆς τέχνης· ἀλλὰ ὁ Ντύρερ ἐντάσσει τὶς μορφὲς αὐτὲς σὲ ἕνα ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο μὲ στέρεη προοπτική, ἀκολουθώντας τὶς καινούριες ἀντιλήψεις τῆς Ἀναγέννησης, ὅπως μαρτυροῦν καὶ τὰ χαρακτικά του (ἡ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* τοῦ 1504). Στὴν ἴδια ἐποχὴ (1504) ἔγινε ἡ περίφημη *Προσκύνηση τῶν Μάγων* (Πινακοθήκη Οὐφφίτσι), κατὰ πάσα πιθανότητα τὸ κεντρικὸ τμῆμα ἑνὸς τρίπτυχου ποὺ τὰ πλαϊνά του φύλλα ἴσως νὰ ἦταν οἱ τέσσερεις πίνακες οἱ γνωστοὶ μὲ τὸ ὄνομα *Εἰκόνα Βωμοῦ Γιάμπαχ*, μὲ τὴν *Ἱστορία τοῦ Ἰὼβ* (Φραγκφούρτη), τὸν *Παίκτη τοῦ Πίφερο καὶ τὸν Τυμπανιστὴ* (Κολωνία) καὶ τοὺς *Ἁγίους Ἰωσὴφ καὶ Ἰωακεὶμ* καὶ *Σίμωνα καὶ Λάζαρο* στὶς ἀντίστοιχες πίσω ὄψεις τους (Μόναχο).

Ἡ *Προσκύνηση τῶν Μάγων* ἐγκαινιάζει τὴν περίοδο ποὺ εἶχε προαναγγείλει ἡ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* τῶν Πάουμγκαιρτνερ: ὁ χῶρος, ὀργανωμένος μὲ καταπληκτικὴ σιγουριὰ προοπτικῆς, εἶναι φωτισμένος μὲ διάχυτο φῶς ποὺ ἡ λαμπρότητά του θυμίζει Μεσόγειο· τονίζεται ἔτσι ἡ ἔνταση τῶν χρωμάτων καὶ ἡ σκηνὴ ἀποκτᾶ ἑνότητα.

ΤΟΝ ΙΔΙΟ ΧΡΟΝΟ ὁ Ντύρερ χαράζει τὸ *Ἀδὰμ καὶ Εὔα*, ὅπου ἡ ἀκαταπόνητη ἀναζήτησή του γιὰ τὴν «κλασικὴ ὀμορφιὰ τοῦ γυμνοῦ», μαζὶ μὲ τὶς ἐπιδράσεις τοῦ *Ἀπόλλωνα* τοῦ Μπελβεντέρε καὶ τῆς *Ἀφροδίτης* τῶν Μεδίκων, τὸν ὁδηγεῖ στὸ ἀπόγειο τῆς τέχνης του. Λίγο ἀργότερα φεύγει γιὰ τὴ Βενετία· τὰ πολυάριθμα γράμματά του στὸ φίλο του, τὸν οὐμανιστὴ Βίλλιμπαλντ Πίρκχαϊμερ, εἶναι γεμάτα μὲ λεπτομερειακὲς πληροφορίες γιὰ τὰ γεγονότα τῆς περιόδου αὐτῆς καὶ γιὰ τὶς ἀσχολίες του στὴ διάρκεια τῶν δυὸ εὐτυχισμένων χρόνων τῆς δεύτερης παραμονῆς του στὴν Ἰταλία. «Ἐκεῖ, στὴν πατρίδα μου», γράφει, «δὲν εἶμαι παρὰ ἕνα παράσιτο, ἐνῶ ἐδῶ ζῶ σὰν ἄρχοντας». Κάνει αὐτὸ τὸ ταξίδι γιατὶ οἱ Γερμανοὶ ἔμποροι τῆς Βενετίας τοῦ ἔχουν παραγγείλει τὴν εἰκόνα τῆς *Ἑορτῆς τῶν Ρόδινων Στεφάνων* γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐνοριακῆς τους ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου (τὸ ἔργο, σὲ κακὴ κατάσταση, βρίσκεται σήμερα στὴν Πράγα). Αὐτὴ ἡ εἰκόνα βωμοῦ, ποὺ προετοιμάζεται μὲ πολυάριθμα σχέδια, τελειώνει τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1506 καὶ προκαλεῖ, ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Ντύρερ, τὸ ζωηρότατο θαυμασμὸ τοῦ μεγάλου κοινοῦ καὶ ταυτόχρονα τὸ φθόνο τῶν Βενετῶν συναδέλφων του, ποὺ ἀντιγράφουν πολλὰ ἀπὸ τὰ θέματά του. Ὁρισμένα κεφάλια, π.χ. τοῦ ἄγγελου - μουσικοῦ στὸ πρῶτο πλάνο, καὶ κυρίως τὰ φωτεινὰ χρώματα, φανερώνουν τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ Ντύρερ ἀπὸ τὴν καινούρια του συνάντηση μὲ τὴν τέχνη τοῦ Μπελλίνι. Δὲν κατορθώνει ὅμως νὰ εἰσχωρήση ἀρκετὰ στὸ σιωπηλὸ καὶ στατικὸ κόσμο τῶν Ἱερῶν Συνομιλιῶν τοῦ Μπελλίνι, ὥστε νὰ ἀναπλάση τὴν τελετουργικὴ τους ἀτμόσφαιρα. Τὸ σπάσιμο τῆς σύνθεσης σὲ πολυάριθμα πρόσωπα, ποὺ εἶναι ὅλα σὲ κίνηση, θυμίζει περισσότερο τὴν παράδοση



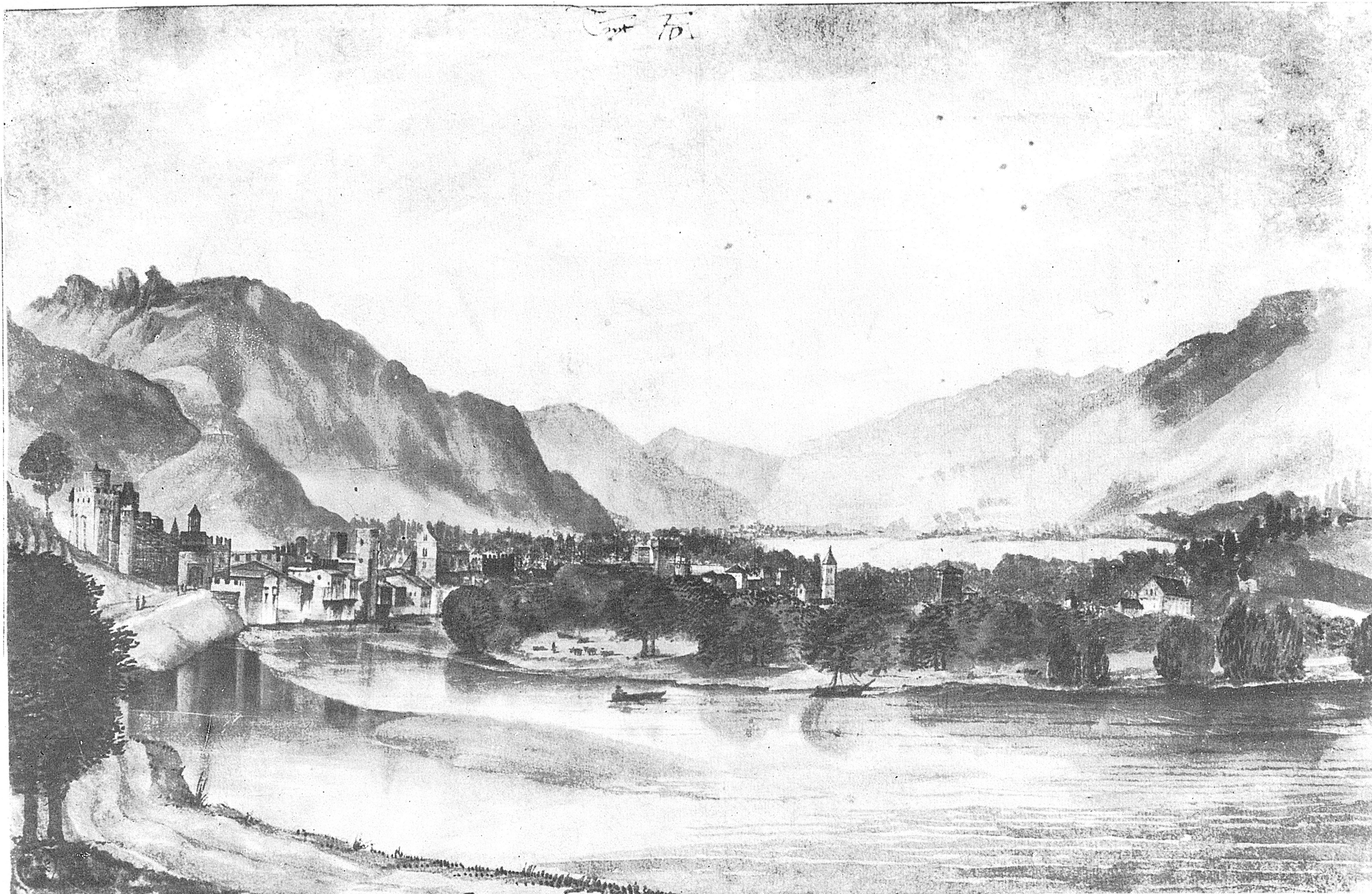
4



5

τῆς γερμανικῆς εἰκονογραφίας τοῦ τέλους τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Οἱ κάποιες ἀσυμφωνίες ποὺ ὑπάρχουν σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς διαμονῆς του στὴ Βενετία, ἐξαφανίζονται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ πορτραῖτα ποὺ ζωγραφίζει τὴν ἴδια ἐποχή. Ἡ *Νεαρὴ Βενετσιάνα* (Βιέννη), ἡ *Γερμανίδα τῆς Βενετίας* (Βερολίνο), ὁ *Ἄγνωστος* (ἴσως ὁ Μπούρκχαρτ, τοῦ Χάμπτον Κὼρτ) καὶ τὸ *Πορτραῖτο Ἀγνώστου* (Βιέννη) εἶναι τὰ καλύτερα ἔργα τῆς δεύτερης παραμονῆς του στὴ Βενετία. Χάρη στὴ νέα του ἐπαφὴ μὲ τὸν Μπελλίνι καὶ τὸν Τζιορτζιόνε ὁ Ντύρερ μετριάζει τὴ γλυπτικὴ τραχύτητα στὸ πλάσιμο τῶν περιγραμμάτων του, ἀποκτᾶ καινούρια λεπτότητα ἀποχρώσεων καὶ χρωματικοὺς τόνους μὲ μεγάλη πλαστικὴ ἁπαλότητα (πορτραῖτο τῆς *Γερμανίδας*). Στὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς παραμονῆς ὁ καλλιτέχνης δείχνει ξανὰ ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι. Πολλὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου *Ὁ Ἰησοῦς ἀνάμεσα στοὺς διδασκάλους* (Λουγκάνο, συλλογὴ Τύσσεν) εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὶς καρικατοῦρες τοῦ μεγάλου Ἰταλοῦ καλλιτέχνη, ποὺ εἶχαν γίνει γρήγορα πασίγνωστες σ' ὅλη τὴν Ἰταλία. Τὸ 1506 ὁ Ντύρερ πηγαίνει στὴ Βολωνία γιὰ νὰ συναντήση τὸν Λούκα Πατσιόλι καὶ νὰ μάθη τὶς ἀρχὲς τῆς «μυστικῆς» προοπτικῆς. Αὐτὸ τὸ καθαρὰ θεωρητικὸ ἐνδιαφέρον του αὐξάνεται πολὺ κατὰ τὴν παραμονή του στὴν Ἰταλία, ὁπότε ὁ Ντύρερ ἀφιερώνεται ἰδιαίτερα στὴ μελέτη τῶν ἀναλογιῶν τοῦ ἀνθρώπινου σώματος πλάι στὸν Γιάκοπο ντὲ Μπάρμπαρι· συμβουλεύεται συνάμα τὶς προγενέστερες σπουδές του σχετικὰ μὲ τὰ ἔργα τοῦ Βιτρούβιου καὶ μὲ τὴν ἀρχαιολογία. Οἱ ἔρευνές του φέρνουν τοὺς καρπούς τους: στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ὁ Ντύρερ γράφει πολλὲς πραγματεῖες, συγκεντρωμένες σὲ τέσσερεις τόμους μὲ τὸ γενικὸ τίτλο: «Πραγματεία περὶ διδασκαλίας» ἢ «Τροφὴ τῶν μαθητευομένων ζωγράφων». Οἱ σημαντικότερες μαρτυρίες γιὰ τὶς σπουδὲς καὶ τὰ σχέδια τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι οἱ δυὸ πίνακες *Ἀδὰμ* καὶ *Εὔα* (Πράντο) τοῦ 1507, ποὺ τοὺς ζωγράφισε μᾶλλον ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Νυρεμβέργη. Ὁ Ντύρερ δίνει σ' αὐτὰ τὰ δυὸ σὲ φυσικὸ μέγεθος γυμνά, τὰ πρῶτα στὴ γερμανικὴ ζωγραφική, τὴν ἀξία ἑνὸς κανόνα τέλειων ἀναλογιῶν τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Σὲ σύγκριση μὲ τὸ χαρακτικὸ *Ἀδὰμ καὶ Εὔα* τοῦ 1504, ὅπου σέβεται ἀπόλυτα τὴν κλασικὴ ἀνατομία, αὐτοὶ οἱ πίνακες παρουσιάζουν μιὰ εὐκαμψία τῆς φόρμας, ποὺ ὀφείλεται φανερὰ στὴν ἐπίδραση τῆς Βενετίας.

Οἱ σημαντικὲς παραγγελίες ποὺ παίρνει ὑποχρεώνουν τὸν Ντύρερ νὰ ξαναγυρίση στὴν πατρίδα του. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς εἶναι μεγάλοι πίνακες γιὰ ἱερὰ ἐκκλησιῶν, ὅπως τὸ *Μαρτύριο τῶν δέκα χιλιάδων Χριστιανῶν* τοῦ 1508 (Μουσεῖο Βιέννης), ἡ *Στέψη τῆς Παρθένου* τοῦ 1509 (δὲν ὑπάρχει πιὰ σήμερα, ἀλλὰ σώζονται πολλὲς προκαταρκτικὲς σπουδὲς) καὶ ἡ *Προσκύνηση τῆς Ἁγίας Τριάδας* τοῦ 1511 (Μουσεῖο Βιέννης). Ὁ Ντύρερ δίνεται ὁλοκληρωτικὰ σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα, ἀλλά, ἴσως ἐπειδὴ τὰ θέματα εἶναι θρησκευτικά, γυρίζει σ' ἕναν ἀρχαϊκότερο γραφισμό, σὲ μιὰ λιγότερο ρευστὴ σύνθεση, σ' ἕναν πιὸ μεταλλικὸ χρωματισμό. Ἡ *Προσκύνηση τῆς Ἁγίας Τριάδας*, μὲ τὴν αὐστηρὴ συμμετρική της ὀργάνωση, τὴ σταθερὴ προοπτικὴ στὸ κάτω μέρος, τὸν ἰσορροπημένο διαχωρισμὸ τῶν πλάνων, εἶναι τὸ σημαντικότερο ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ ἔργα τοῦ Ντύρερ καὶ ἡ ὑψηλότερη ἔκφραση τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης. Κατέχει στὴν ἱστορία τῆς γερμανικῆς ζωγραφικῆς τὴν ἴδια θέση ποὺ ἔχουν στὴν Ἰταλία οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ραφαὴλ στὶς αἴθουσες τοῦ Βατικανοῦ. Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴ Βενετία ὁ Ντύρερ ἀφιερώνεται ὅλο καὶ περισσότερο στὴ χαρακτική. Τὸ 1510 - 1511 τελειώνει τὸν κύκλο τῶν εἴκοσι ξυλογραφιῶν μὲ τὸ *Βίο τῆς Παρθένου Μαρίας*, ποὺ τὸν εἶχε ἀρχίσει τὸ 1500, συμπληρώνει τὴ *Μεγάλη σειρὰ τῶν Παθῶν* (δώδεκα ξυλογραφίες ποὺ τὶς εἶχε ἀρχίσει πρὶν ἀπὸ τὸ 1500) καὶ τὴ *Μικρὴ σειρὰ τῶν Παθῶν* (τριανταεπτὰ ξυλογραφίες χαραγμένες ἀνάμεσα στὸ 1509 καὶ 1511)· τὴν τελευταία αὐτὴ σειρὰ τὴν ἐπανέλαβε καὶ σὲ δεκατέσσερεις χαλκογραφίες, ποὺ τὶς φιλοτέχνησε ἀνάμεσα στὸ 1507 καὶ 1513. Ὁ σκοπὸς αὐτῶν τῶν θρησκευτικῶν κύκλων ἦταν, σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ παράδοση τῆς χαρακτικῆς στὴ Γερμανία, ἡ ἐξάπλωση τῶν θρησκευτικῶν γνώσεων. Ἡ χαρακτικὴ ἦταν, κατὰ κάποιον τρόπο, τὸ ἀντίστοιχο τῆς ἰταλικῆς τοιχογραφίας. Μὲ τοὺς κύκλους αὐτοὺς ὁ Ντύρερ εἶχε τὴν πρόθεση νὰ παρουσιάση στὸ λαὸ τὶς ἱστορίες τοῦ Εὐαγγελίου μὲ καινούρια μορφή, πιὸ προσιτὴ ἀπὸ τὴ γοτθικὴ ἁγιογραφία τῆς προηγούμενης περιόδου, ποὺ χαρακτηριζόταν ἀπὸ τόσο ἔντονο μυστικισμό. Οἱ συνθέσεις του προκάλεσαν τὸ θαυμασμὸ καὶ τὴν ἔκπληξη ὄχι μόνο στοὺς συμπατριῶτες του, ἀλλὰ καὶ σὲ ὁλόκληρη τὴν Εὐρώπη. Στὰ 1513 καὶ 1514 δημιουργεῖ τὰ τρία μεγάλα ἀριστουργήματα τῆς χαρακτικῆς: *τὸν Ἱππότη, τὸ Θάνατο καὶ τὸ Διάβολο*, τὸν *Ἅγιο Ἱερώνυμο*



6

στὸ σπουδαστήριό του καὶ τὴ *Μελαγχολία*. Αὐτὰ τὰ τρία χαρακτικὰ ἀποτελοῦν τὰ μέρη ἑνὸς ἀλληγορικοῦ τρίπτυχου, ὅπου ἔχουν καταταχθῆ τρεῖς ὁμάδες ἀνθρώπινων ἀρετῶν σύμφωνα μὲ τὴ μεσαιωνικὴ ἀκόμα ἱεράρχηση: εἶναι, ἀντίστοιχα, ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ δράση, ἡ θεολογία καὶ ὁ στοχασμός, ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ φαντασία. Αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, ἑρμητικὰ κλειστὸ στοὺς ἀμύητους, προβάλλεται ὡστόσο καθαρὰ χάρη στὶς ἀξίες τοῦ χώρου καὶ τοῦ ὄγκου, στενὰ δεμένες μέσα σὲ ἁρμονικὴ ἰσορροπία, ὅπου τὸ φῶς κατορθώνει νὰ δίνη στὶς ἐπιφάνειες γυαλιστερὲς ἀνταύγειες: ὁ Βαζάρι παρατηρεῖ ὅτι στὸ ἔργο *ὁ Ἱππότης, ὁ Θάνατος καὶ ὁ Διάβολος* «βλέπουμε τὴν ἀστραφτερὴ λάμψη τῶν ὅπλων καὶ τοῦ τριχώματος ἑνὸς μαύρου ἀλόγου».

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ποὺ εἶχε ἐνταχθῆ στὴν αὐλὴ τοῦ Μαξιμιλιανοῦ Α΄ ὁ Ντύρερ ἀφιέρωσε τὴ δραστηριότητά του σὲ χαρακτικὰ (ξυλογραφίες κυρίως) μὲ ἀλληγορικὸ χαρακτήρα ποὺ ἐξυμνοῦσαν τοὺς Ἁψβούργους. Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι μᾶλλον μέτρια (*Ἁψίδα τοῦ Θριάμβου, Πομπὴ τοῦ Μαξιμιλιανοῦ, Βιβλίο Προσευχῶν)*. Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο (1516) ἀνήκουν τὰ δυὸ κεφάλια τῶν Ἀποστόλων *Ἰάκωβου* καὶ *Φίλιππου* (Πινακοθήκη Οὐφφίτσι), ποὺ προδίδουν μιὰ ἠθικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἔνταση, χαρακτηριστικὴ τῆς ἐποχῆς τῆς Μεταρρύθμισης. Στὴν ἴδια περίοδο μειώνεται ἡ δύναμη γιὰ ἔρευνα ποὺ ὤθοῦσε τὸν καλλιτέχνη νὰ παρατηρῆ μὲ ἀντικειμενικὴ ἀκρίβεια καὶ στοργικὴ τρυφερότητα τὰ ἀποτελέσματα τῶν γηρατειῶν στὰ ἀγαπημένα του πρόσωπα, ὅπως στὴ *Μητέρα* (σχέδιο τοῦ Βερολίνου) ἢ στὸ πορτραῖτο τοῦ πρώτου δασκάλου του *Μιχαὴλ Βόλγκεμουτ* (Μόναχο). Τὸ 1519 ὁ Ντύρερ φιλοτεχνεῖ τὸ πορτραῖτο τοῦ *Αὐτοκράτορα Μαξιμιλιανοῦ*, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Βιέννης: πρόκειται γιὰ ἔργο ἀρκετὰ συμβατικοῦ χαρακτήρα, φανερὰ καμωμένο ἀπὸ αὐλικό. Ὁ αὐτοκράτορας πεθαίνει τὸν ἴδιο χρόνο καὶ ὁ Ντύρερ ταξιδεύει στὶς Κάτω Χῶρες (1520 - 1521). Κρατᾶ λεπτομερειακὸ ἡμερολόγιο μὲ ἄφθονα σκίτσα, τοπία (π.χ. τὸ *Λιμάνι τῆς Ἀμβέρσας*, στὴ Βιέννη σήμερα) καὶ πορτραῖτα τῶν πιὸ σπουδαίων προσώπων ποὺ συναντᾶ, ἀνάμεσά τους καὶ τοῦ *Ἔρασμου* (Ρόττερνταμ), ποὺ τὸ ἐπαναλαμβάνει μετὰ σὲ χαρακτικὸ (1526). Τὸ σημαντικότερο ἀποτέλεσμα τῆς ἐμπειρίας ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ὁλλανδία εἶναι μιὰ σειρὰ προσωπογραφίες ὅπως τοῦ *Βερνάρδου Βὰν Ὄρλεϋ* (Δρέσδη, 1521) καὶ τοῦ *Χὰνς Ἴμχοφ* (Πράντο, 1524). Ἡ ἐπίδραση τῆς φλαμανδικῆς καὶ ὀλλανδικῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα φανερώνεται πολὺ καθαρὰ στὸν τρόπο ποὺ στήνει τὰ πρόσωπά του (θέση τῶν χεριῶν, μεγάλα καπέλα, φροντίδα γιὰ τὶς φορεσιὲς κλπ.) καὶ κυρίως στὴν παραστατικὴ αἴσθηση τοῦ φωτισμοῦ, παρόμοια μ' ἐκείνη τοῦ Κουέντιν Μέτσυς, ποὺ συγχωνεύει τὰ διάφορα μοτίβα σ' ἕνα μοναδικὸ τόνο, πλατὺ καὶ γαλήνιο. Σὲ δυὸ ἀπὸ τὶς ὡραιότερες προσωπογραφίες του, τῶν συμπολιτῶν του *Ἰάκωβου Μοῦφφελ* καὶ *Ἱερώνυμου Χόλτσσουερ* (Βερολίνο, 1526), ὁ Ντύρερ διατηρεῖ αὐτὴ τὴν πλαστικὴ σύνθεση καί, χωρὶς νὰ ἐπιστρέφη στὸν παλιὸ γραφισμό, προωθεῖ τὴν ψυχολογικὴ ἔρευνα μὲ τρόπο ὅλο καὶ πιὸ ὀξὺ καὶ διεισδυτικό, περιορίζοντας ὅλο καὶ περισσότερο τὴν ἀπεικόνιση τοῦ κορμοῦ, ὥστε ἡ προσοχὴ νὰ συγκεντρώνεται στὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου.

Η ΗΘΙΚΗ αὐστηρότητα καὶ οὐσιαστικὴ δραματικὴ ἔνταση χαρακτηρίζουν τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Ντύρερ, ποὺ τὸν ἔχει συνταράξει τὸ θρησκευτικὸ κλίμα τῆς Μεταρρύθμισης στὴ Γερμανία. Οἱ ἰδιότητες αὐτὲς ἐκδηλώνονται ἔντονα στοὺς δυὸ τελευταίους του πίνακες, τοὺς *Τέσσερεις Ἀποστόλους* (Μόναχο), ποὺ τοὺς ζωγραφίζει τὸ 1526 καὶ τοὺς προορίζει χωρὶς ἄλλο γιὰ πλαϊνὰ φύλλα ἑνὸς τρίπτυχου ποὺ δὲ θὰ τελειώση ποτέ. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι, προτοῦ νὰ τοὺς προσφέρη στὸ Δημοτικὸ Συμβούλιο τῆς Νυρεμβέργης, προσθέτει στοὺς δυὸ πίνακες ἐδάφια ἀπὸ κείμενα τῶν τεσσάρων Ἁγίων, ποὺ προειδοποιοῦν τοὺς πιστοὺς νὰ φυλάγωνται ἀπὸ τοὺς ψευδοπροφῆτες. Αὐτοὶ οἱ τέσσερεις γίγαντες μὲ τὴ μνημειακὴ μοναξιά, ἐμπνευσμένοι ἴσως ἀπὸ τοὺς Ἁγίους τῶν Ἱερῶν Συνομιλιῶν τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι, ἐκφράζουν δραματικὰ καὶ μὲ τρόπο ἐντελῶς γερμανικὸ ἕνα θρησκευτικὸ πνεῦμα ποὺ συναντοῦμε μόνο στοὺς «ἥρωες» τοῦ Μαζάτσιο. Οἱ *Τέσσερεις Ἀπόστολοι* ἀντιπροσωπεύουν τὸ ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης τοῦ Ντύρερ, τοὺς καλύτερους καρποὺς τῆς ἀναζήτησής του γιὰ ἕναν καινούριο κόσμο. Ἐδῶ δημιούργησε, ὅπως λέει ὁ Μπούρκχαρντ, «μιὰ παράσταση, ἴσως τὴν πρώτη — τουλάχιστο μὲ τέτοια καθαρότητα — τοῦ καινούριου τύπου τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἀνακάλυψε ἡ Ἀναγέννηση».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: ΤΖ. ΚΟΥΛΕΙΜΑΝΗ

Οἱ πίνακες



I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ (1490 — 123 × 89 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα, ποὺ ὁ Ντύρερ τὸν ζωγράφισε ἴσως γιὰ νὰ τὸν πάρη μαζί του στὸ πρῶτο του ταξίδι στὸ Κολμὰρ καὶ στὴ Βασιλεία (1490 - 1494), βρίσκονται τὰ οἰκόσημα τοῦ πατέρα του καὶ τῆς μητέρας του. Ὁ λεπτολόγος ρεαλισμὸς τοῦ ἔργου μαρτυρεῖ φλαμανδικὲς ἐπιδράσεις.



II. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΜΟΣΧΑΓΚΑΘΟ (1493 — 57 × 45 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ Ντύρερ ζωγράφισε αὐτὴ τὴν αὐτοπροσωπογραφία του μὲ τὸ σκοπὸ νὰ τὴ στείλη στὴ μνηστή του Ἁγνὴ Φρέυ, ὅπως μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ἀπὸ τὸ μοσχάγκαθο (ἠρύγγιον) ποὺ συμβολίζει τὴ συζυγικὴ πίστη. Στὸ ἔργο αὐτὸ ξαναβρίσκουμε τὴ βαθιὰ ἐπιρροὴ τοῦ Μάρτιν Σόνγκαουερ.



III. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (κεντρικὸ τμῆμα τοῦ πολύπτυχου ποὺ ὀνομάζεται *Εἰκόνα Βωμοῦ τῆς Δρέσδης*, 1496 — 105 × 95 ἑκ., λεπτομέρεια). *Δρέσδη, Πινακοθήκη.* — Στὰ δυὸ πλαϊνὰ φύλλα τοῦ τρίπτυχου, ποὺ εἰκονίζουν τὸν *Ἅγιο Ἀντώνιο* καὶ τὸν *Ἅγιο Σεβαστιανό*, ὁ Ντύρερ προσαρμόστηκε στὴ γερμανικὴ παράδοση. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅμως ἐδῶ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μαντένια.



IV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (50,1 × 37,6 ἑκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Μὲ τὴ θέρμη τῶν χρωμάτων του, τὸν τύπο τῆς Παρθένου καὶ τὸ τοπίο ποὺ τὸ πλαισιώνει τὸ παράθυρο, τὸ ἔργο μαρτυρεῖ τὴ βαθιὰ ἐντύπωση ποὺ προκάλεσε στὸν Ντύρερ ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι. Στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα ὁ καλλιτέχνης ἔχει ζωγραφίσει μιὰ ἄλλη σκηνὴ μὲ τὶς *Θυγατέρες τοῦ Λώτ.*



V. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΟΣΒΟΛΤ ΚΡΕΛ (1499 — 50 × 39 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Αὐτὸ τὸ πορτραῖτο τοῦ πλούσιου Σουήβου ἐμπόρου εἶναι, δικαιολογημένα, ἀπὸ τὰ φημισμένα ἔργα τοῦ Ντύρερ. Ἡ ὑψηλὴ ποιότητα τῆς σύνθεσης, ἡ λεπτότητα τῆς ψυχολογικῆς ἔρευνας φανερώνουν τὴν ἀνάγκη τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἐμβαθύνη στὸν κόσμο ποὺ τὸν περιβάλλει.



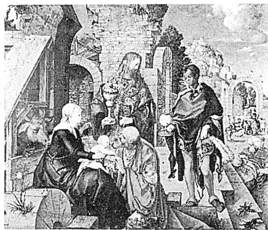
VI - VII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΠΑΟΥΜΓΚΑΙΡΤΝΕΡ (κεντρικὸ τμῆμα: ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, 1503 — 155 × 126 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Οἱ εἰκόνες βωμῶν ἔχουν μεγάλη ζήτηση αὐτὴ τὴν ἐποχή. Τὰ πρόσωπα μὲ τὸ μικρὸ ἀφύσικο ἀνάστημα ποὺ ἀνταποκρίνεται στὴν ἱεραρχική τους σπουδαιότητα, εἶναι κληρονομιὰ τῆς ὀλλανδικῆς καὶ γερμανικῆς ὑστερογοτθικῆς τέχνης.



VIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΟΥΧΕΡ (1499 — 28 × 22 ἑκ.). *Κάσσελ, Πινακοθήκη.* — Ὅπως καὶ στὴν *Αὐτοπροσωπογραφία* του, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ Ντύρερ τοποθετεῖ τὸ πρόσωπο μπροστὰ σ' ἕνα παράθυρο, μὲ βάθος ἕνα τοπίο ποὺ θυμίζει χαρακτικό· ἡ ἀνάγκη τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ ἔρευνα συγκεντρώνεται κι ἐδῶ στὴν ψυχολογικὴ διείσδυση, μὲ θαυμάσια ἀποτελέσματα.



IX. Ο ΠΑΙΚΤΗΣ ΤΟΥ ΠΙΦΕΡΟ ΚΑΙ Ο ΤΥΜΠΑΝΙΣΤΗΣ (πίνακας τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ Γιάμπαχ* — 1500 περίπου, 94 × 51 ἑκ.). *Κολωνία, Μουσεῖο Βάλλραφ-Ρίχαρτς.* — Ἕνας ἀπὸ τοὺς τέσσερεις πίνακες αὐτῆς τῆς εἰκόνας βωμοῦ, ποὺ ἀπεικονίζουν μορφὲς ἁγίων καὶ δυὸ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Ἰωσήφ· ὁ τυμπανιστὴς ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ντύρερ καὶ τὰ κοστούμια εἶναι τῆς ἐποχῆς.



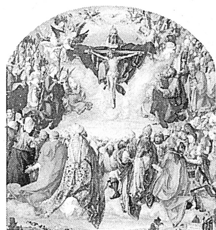
X. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (1504 — 98 × 112 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Σύμφωνα μὲ ὁρισμένους εἰδικοὺς θὰ πρέπη νὰ εἶναι ὁ κεντρικὸς πίνακας τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ Γιάμπαχ.* Μὲ τὴν ἐπιτυχημένη ἑνότητα τῆς σκηνῆς, ποὺ ἔχει στηθῆ μὲ στέρεη προοπτικὴ καὶ κατακλύζεται ἀπὸ διάχυτο φῶς ποὺ ζεσταίνει τὰ χρώματα, τὸ ἔργο εἶναι τὸ σημαντικότερο αὐτῆς τῆς περιόδου.



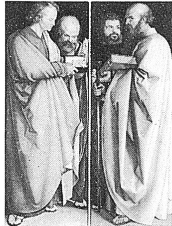
XI. Η ΕΟΡΤΗ ΤΩΝ ΡΟΔΙΝΩΝ ΣΤΕΦΑΝΩΝ ἢ Η ΕΟΡΤΗ ΤΟΥ ΡΟΖΑΡΙΟΥ (162 × 194,5 ἑκ., κεντρικὴ λεπτομέρεια μὲ τὴν Παναγία, τὸ Βρέφος καὶ τὸν Αὐτοκράτορα). *Πράγα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.* — Παραγγελία τῶν Γερμανῶν ἐμπόρων τῆς Βενετίας γιὰ τὴν ἐνοριακή τους ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου. Εἶναι τὸ σημαντικότερο ἔργο τῆς δεύτερης παραμονῆς στὴν Ἰταλία.



XII. Ο ΑΔΑΜ (1507 — 209 × 83 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Μαζὶ μὲ τὸν ἀντίστοιχο πίνακα τῆς *Εὔας*, εἶναι τὰ πρῶτα γυμνὰ σὲ φυσικὸ μέγεθος σ' ὁλόκληρη τὴ γερμανικὴ ζωγραφική. Ὁ Ντύρερ πιθανὸν ζωγράφισε καὶ τοὺς δυὸ πίνακες στὴ Νυρεμβέργη· καὶ οἱ δυὸ ἔχουν ἔμπνευση κλασικὴ καὶ ἀξία προτύπων τέλειων ἀναλογιῶν, ὅπως οἱ «κανόνες» τῆς ἀρχαιότητας.



XIII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΑΣ (1511 — 144 × 131 ἑκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Τὸ μνημειακότερο ἔργο τοῦ Ντύρερ. Θεωρεῖται, γιὰ τὴν ἐπιδέξια κατανομὴ τῶν ἐπιπέδων καὶ τὴ μελετημένη προοπτικὴ στὸ κάτω μέρος, σὰν ἡ ὑψηλότερη ἔκφραση τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης, παρ' ὅλη τὴ φανερὴ ἐπιστροφὴ τοῦ καλλιτέχνη σ' ἕνα ὕφος πιὸ ἀρχαϊκό.



XIV - XV. ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ, ΠΕΤΡΟΣ, ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΙ ΜΑΡΚΟΣ (1526 — 215 × 74 ἑκ. ὁ κάθε πίνακας). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Ἴσως νὰ προορίζονταν γιὰ φύλλα ἑνὸς τρίπτυχου. Ὁ Ντύρερ τοὺς δώρησε στὸ Συμβούλιο τῆς Νυρεμβέργης, προσθέτοντας στὸ κάτω μέρος βιβλικὰ ἀποσπάσματα ποὺ προτρέπουν τοὺς πιστοὺς νὰ φυλάγωνται ἀπὸ τοὺς ψευδοπροφῆτες.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΓΙΟΧΑΝ ΚΛΕΜΠΕΡΓΚΕΡ (1526 — διάμετρος 37 ἑκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ προσώπου εἶναι πρωτότυπη, πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν τελευταίων πορτραίτων τοῦ Ντύρερ: ἡ προτομὴ εἶναι κλεισμένη σ' ἕνα μετάλλιο. Ὁ Γιόχαν Κλέμπεργκερ ἦταν γιὰ ἕνα διάστημα παντρεμένος μὲ μιὰ κόρη τοῦ Πίρκχαϊμερ.



XVII. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (1498 — 52 × 41 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο διαβάζουμε: «1498. Ἔκανα αὐτὸ τὸ ὁμοίωμά μου ὅταν ἤμουνα εἰκοσιέξι χρόνων». Ὁ καλλιτέχνης, θέλοντας νὰ ἐπιβεβαιώση τὴν ἐπιτυχία τῶν χαρακτικῶν του τῆς *Ἀποκαλύψεως*, παρουσιάζεται ντυμένος κομψὰ καὶ ἀρχοντικά: ἐλπίζει ἔτσι ν' ἀνεβῆ στὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία.

I

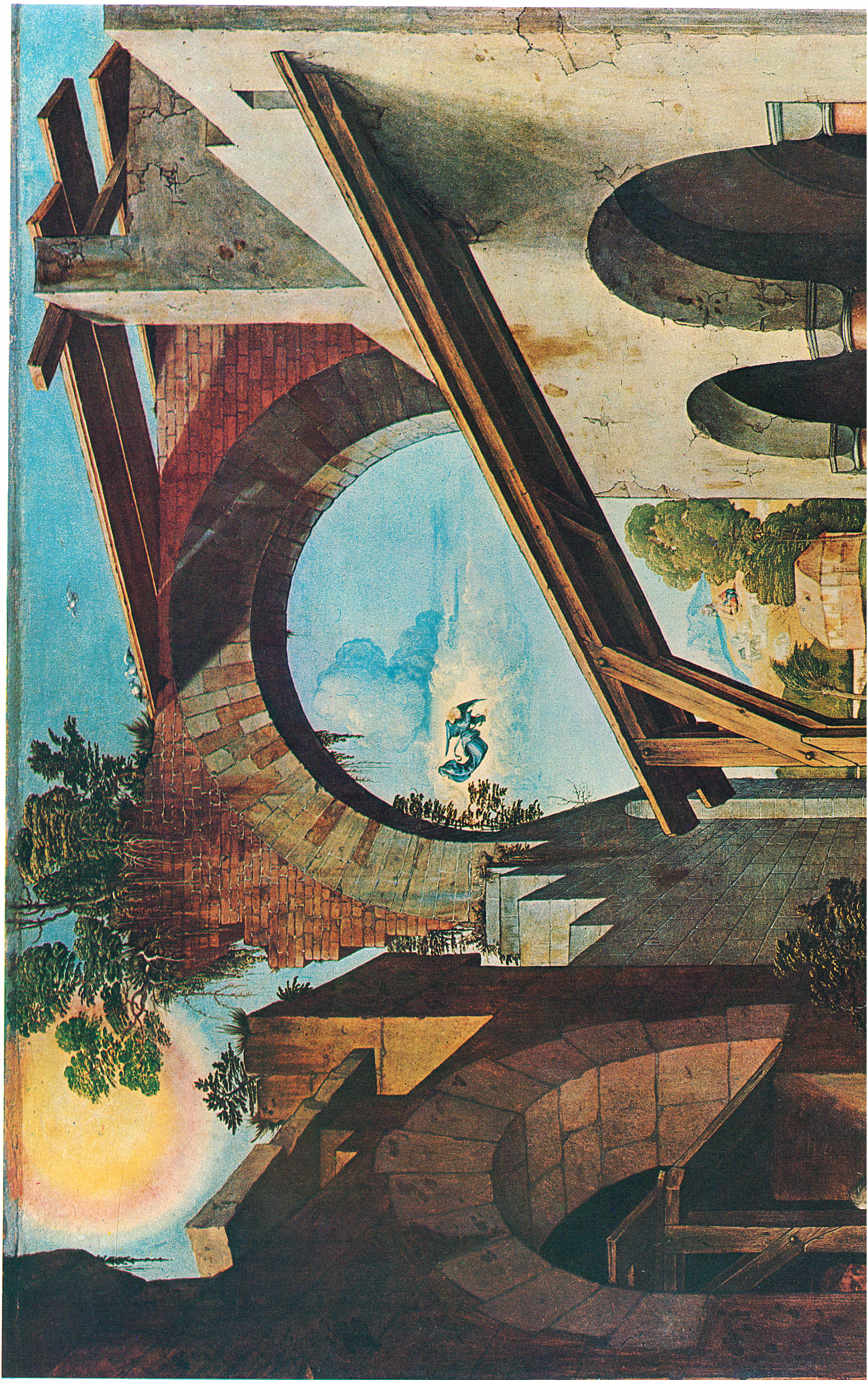



1493
My sach die gat
Als es oben schtat





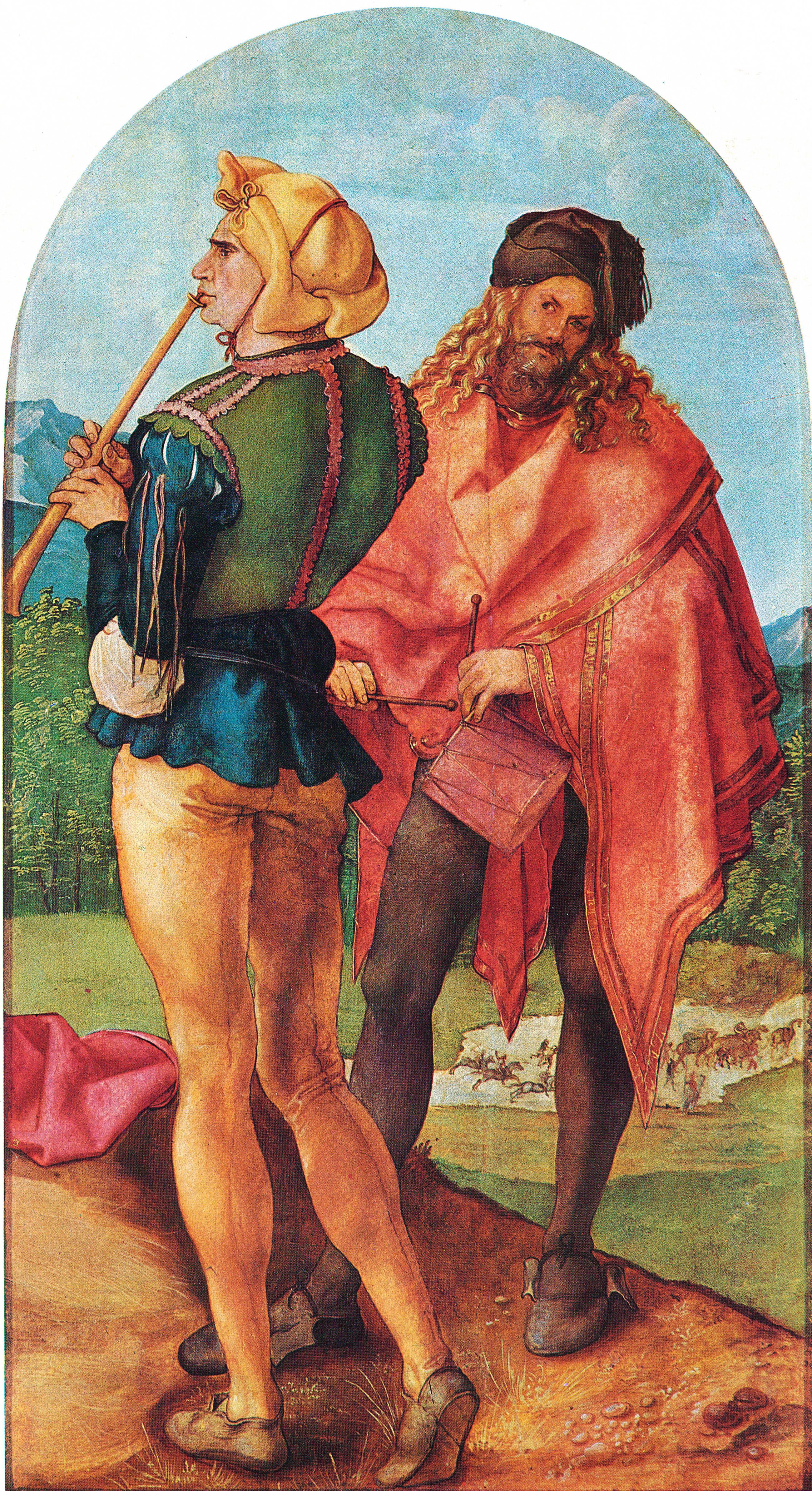

OSWOLT · KREL
1499







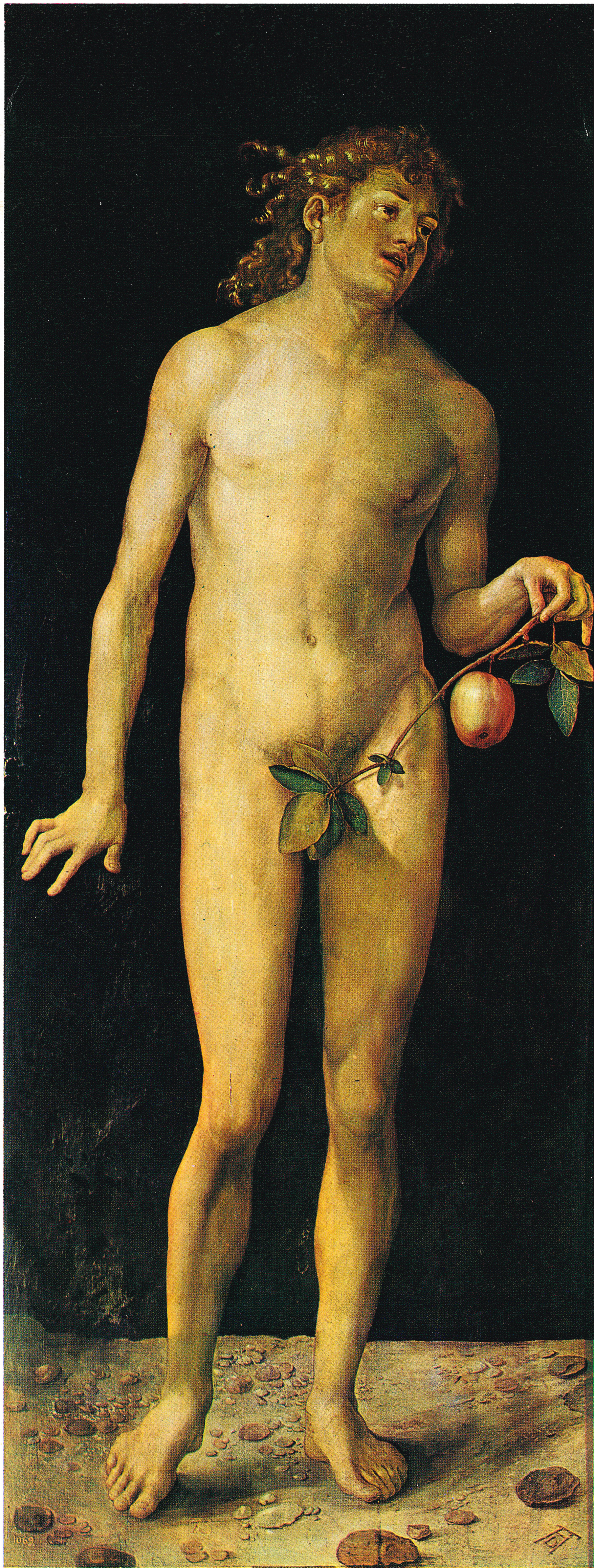

ELSPET NICLAS TVCHERIN
1499



x








INRI
ALBERTVS·DVRER
NORICVS·FACIE
BAT·ANNO·A·VIR
GINIS·PARTV·
·1511·



E·IOANI·KLEBERGER·S·NORICI·
AN·AETA·SVAE·XXXX·
1520

Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ
5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν
11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαὴλ Ἄγγελος	Νταβὶντ
Τισιανὸς	Ματὶς
Χόλμπαϊν	Πικάσσο
Μπρέγκελ	Μοντιλιάνι
Ἐλ Γκρέκο	Ντὲ Κίρικο
Ροῦμπενς	Γύζης
Βελάσκεθ	Λύτρας
Ρέμπραντ	Βολανάκης
Γκόγια	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!